ACTAS DEL IV CONGRESO INTERNACIONAL DE HISTORIA Y CINE



JOSEP MARIA CAPARRÓS LERA
MAGÍ CRUSELLS
FRANCESC SÁNCHEZ BARBA
(editores)

CENTRE D'INVESTIGACIONS FILM-HISTÒRIA

2015

LA RUTA DE DON QUIJOTE DE RAMÓN BIADIU COMO DOCUMENTO HISTÓRICO

LUIS GÓMEZ GALLEGO
Universidad Complutense de Madrid

Resumen

Ramón Biadiu realizó en 1934 un documental sobre la ruta del Quijote siguiendo los pasos del libro homónimo de Azorín, huyendo de la retórica e intentando registrar formas de vida casi intactas desde el siglo XVII. Nuestro propósito es constatar hasta qué punto este documental es un documento histórico de primer orden para conocer y visualizar aspectos importantes de la sociedad rural peninsular durante la segunda República. Considerando que el documental está grabado en pleno verano, Biadiu nos muestra las faenas agrícolas típicas de esta época del año, así como las de los pastores. Siempre al hilo del referente literario, en otros momentos se muestra la artesanía del barro o la de los tejidos en un batán. Porque el eje del documental es mostrar el mundo del trabajo en el campo. Así mismo podemos conocer otros aspectos más lúdicos de la vida cotidiana como en la secuencia de los baños en las lagunas de Ruidera. Analizaremos el proceso de producción del documental, las localizaciones, las dos versiones del mismo, la investigación en torno al metraje inicial, los problemas con CIFESA, las diferencias de la versión definitiva respecto a la inicial… También nos detendremos en la contextualización de esta obra en su época y la evolución en su valoración hasta llegar a nuestros días.

El análisis de esta obra requiere entrelazar conocimientos de varias disciplinas: la literatura, el cine, la historia, la etnografía. Y el objetivo final es situar esta producción cinematográfica en el lugar central que le corresponde como un documento del primer orden para conocer aspectos esenciales de la sociedad española de los años treinta del siglo pasado. Por otra parte queremos incidir en el potencial didáctico de este gran documental.

Las circunstancias concretas de mi descubrimiento de los documentales de Ramón Biadiu sobre la ruta del Quijote han marcado la forma en la que estos han ido desplegando sus potencialidades. Hace unos años, realizando una investigación de historia local encontré uno de estos documentales y de forma automática, llevado por la avidez de la investigación en curso, le exigí lo mismo y me enfrenté con similares herramientas que a los documentos escritos que estaba acostumbrado a manejar. Aunque tenía conocimientos de la historia del cine, no conocía las particularidades reales de este material que yo quería utilizar como fuente histórica. Así que, en gran medida, esto es un

pequeño registro de mi intento de convertir un documental en un documento histórico asimilable a los documentos escritos, y, evidentemente de los problemas que encontré[1].

Durante bastante tiempo solo conocí el documental en la versión que se distribuyó en un *DVD* de la película *Don Quijote de la Mancha* -1947-de Rafael Gil. Hay que recordar que Ramón Biadiu (1906-1984) fue un documentalista pionero en la historia del cine español que comenzó su carrera cinematográfica a comienzos de los años treinta del siglo pasado –"que pertenece a esa generación de cineastas heroicos que tuvieron que inventarlo todo, día a día"[2]-, siguiendo la estela de Flaherty, al que se ha llamado "poeta de la imagen pura"[3] y Grierson, del que se ha destacado su "tratamiento creativo de la realidad"[4]. En el verano de 1934, durante unas vacaciones, en colaboración con Manuel Giró[5], Biadiu rodó en la Mancha - no hubo grabaciones en estudio con decorado reconstruido, todo se grabó en localizaciones existentes- un documental sobre las andanzas de Don Quijote, titulado *La ruta de Don Quijote* (*versión 1*). El guión, la dirección y el montaje eran del propio Ramón Biadiu, que produjo la obra junto a Cinnamond. El montaje inicial duraba unos 30 o 32 minutos[6] y aunque lo podemos calificar de cine mudo tenía una banda sonora a cargo Juan Gaitg, y desafortunadamente se ha perdido[7]. La productora valenciana CIFESA[8] compró el documental y redujo el montaje inicial a 19 minutos para una mejor distribución –siguiendo los estándares de los cortos de la época-, transformando notablemente la obra inicial, aunque sin alterar el ritmo de montaje previo-dando lugar a lo que denominaremos *versión 2*, que es la más conocida-. No obstante, la obra se proyectó con cierto éxito en España y en París[9]. Hasta hace poco no he conocido la que denominaremos la *versión 3* gracias a un *DVD* que se

1 Sin dejar de tener presente la palabras de Pierre Sorlin cuando dice que las lecturas de filmes rara vez son completamente falsas y casi nunca satisfactorias. En SORLIN, P., *Sociología del cine*, México, FCE, 1985, p. 29.
2 Ramón Gómez Redondo, citado por Lus M. González en "Cervantes en el cortometraje español", *Cervantes en imágenes*, 28º Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1998, p. 88.
3 CAPARRÓS LERA, J. M. Y OTROS, *Documentales para explicar la historia, Madrid, Alianza, 2010, p. 25.*
4 MONTERDE, J. E., *La representación cinematográfica de la historia,* Madrid, Akal, 2001, p. 129.
5 CAPARRÓS, J. M. y BIADIU, M., *Ramón Biadiu (1906-1984),* Ajuntament de Súria, 2007, p. 52.
6 BIADIU ESTER, Mercè y Rosa, *"La ruta de Don Quijote". Historia de dos versiones/ La nostra versió*. Barcelona, juliol 2005-2006, p. 9 (inédita).
7 Aunque no es descartable que una búsqueda más en profundidad permita acceder a alguna copia del material original.
8 La copia conocida de CIFESA procede de los archivos alemanes del Bundesarchiv, y la Filmoteca Española posee una copia en nitrato.
9 CAPARRÓS, J. M. y BIADIU, M., *op. cit.*, pp. 49-51.

adjunta con el libro de Caparrós Lera sobre Biadiu[10]. En efecto, después de la guerra civil, en 1952, el director reeditó el documental incluyendo la voz en off de Luis Prunera como narrador y las de José Bruguera como Don Quijote y Emilio Fabregas como de Sancho, dándole un nuevo título: *En un lugar de la Mancha. La ruta de Don Quijote* (*versión 3*). El director consideró que esta era la versión definitiva. Sin embargo, la versión más conocida es la de CIFESA –*versión 2*-, que es la que suele exhibirse-. En ambas versiones se utilizan intertítulos –en la *versión 2* con frases del Quijote y en la *versión 3* con títulos de la obra cervantina.

Aunque luego comentaremos algunos aspectos específicos de la *versión 3*, este documental –*la versión 2*- se inscribe netamente en una corriente populista republicana de cierto cine de la época -de estos años son las obras de Benito Perojo[11]- y se adelanta a las obras de Carlos Velo. El director seguiría trabajando para Laya Films durante la guerra civil –*Catalunya mártir,* 1938- y en la posguerra dirigió el documental *Taüll* -1953- y trabajó como montador en múltiples películas –por ejemplo en*Vida en sombras* de Llobet Gracia*,* 1948-. Aunque, junto con *Las Hurdes, La Ruta de Don Quijote* sienta las bases del documental en España, si tenemos en cuenta la pervivencia de esta obra, podríamos decir, siguiendo a Santos Zunzunegui, que la obra que mejor ha seguido la herencia del documental de Biadiu es *Honor de caballería* -2006[12]- de Albert Serra.

Considerando que el trabajo crítico permite transformar las huellas históricas en documentos[13], nos adentraremos en un análisis específico de este documental. La *versión 2* –al igual que la *versión 3*- se inicia con unas imágenes de ediciones antiguas de El Quijote[14], y la ruta que se sigue recoge pasajes tanto de la primera como de la segunda parte de la obra de Cervantes. Azorín había popularizado algunas localizaciones del

10 CAPARRÓS, J. M. y BIADIU, M., *op. cit.* El documental original se encuentra en la Filmoteca de Cataluña.
11 ZUNZUNEGUI, S, “Al pie de la letra” en *CAHIERS DU CINEMA*, enero 2009, p. 79. GUBERN, R. y otros, *Historia del cine español*, Cátedra, Madrid, 1996.
12 ZUNZUNEGUI, S, *op. cit.*, p. 79.
13 LAGNY, M., *Cine e Historia*, Bosch, Barcelona, 1997, p. 60. Sin dejar de tener presente las palabras de P. Sorlin cuando afirma que el valor informativo atribuido a las imágenes depende menos de su contenido que de la actitud muy particular de los historiadores frente al material iconográfico, que suelen despreciar la iconografía, a la que consideran mera sirvienta, habituados a reflexionar sobre textos, y que acaban confiando a las imágenes el papel de un texto. En SORLIN, P., op. cit., p. 33 y ss.
14 En la *versión 2* la edición de Ibarra del siglo XVIII y en la versión 3 la edición original del 1605.

Quijote con su obra *La ruta de Don Quijote* de 1905[15] y Biadiu va a seguir esta estructura en su documental, eligiendo algunos pasajes de la obra cervantina, buscando su ubicación en escenarios reales. Por lo tanto el documentalista utiliza un doble referente literario, el de Cervantes y el de Azorín, con lo que cuenta con esta intertextualidad explícita para desplegar su particular visión. También contó sin duda con la erudición de la edición anotada del *Quijote* de Rodríguez Marín[16], que ofrece interesantísimos datos para la localización geográfica de los pasajes quijotestos e imprescindibles datos históricos de todo tipo. En concreto se utilizan pasajes de la I parte del Quijote, como el capítulo 1 de la venta, del capítulo 8 el pasaje de los molinos; y de la II parte: el capítulo 9 –visita a El Toboso-, capítulo 22 -cueva de Montesinos, Ruidera-. En la versión de 1952 se añadieron los pasajes de la I parte del Quijote, que estaban en la *versión 1*, del capítulo 11 con los cabreros, del capítulo 18 con el ganado y los pastores, y el capítulo 20 del batán[17], así como el desarrollo del capítulo 72 de la II parte con el regreso de Don Quijote a su aldea y su muerte. Aparecen algunas de las siguientes localizaciones: puerta de la Casa Museo de Dulcinea en El Toboso –casona antigua, con un escudo que también aparece y que desde los años setenta del siglo pasado se transformó en museo-, Casa Museo de Catalina de Salazar en Esquivias –transformado en museo desde los años noventa del siglo pasado-, castillo y pueblo de Belmonte (Cuenca), molinos de Campo de Criptana, calles y torre de El Toboso, así como el patio de la Venta de El Toboso, la alfarería de Mota del Cuervo, Sierra Morena, la cueva de Montesinos y las lagunas de Ruidera. No he localizado las imágenes del batán –aunque quizá podrían ser del pueblo de Villanueva de la Fuente (Ciudad Real) o de Ruidera-. El documental, que tiene un marcado carácter etnográfico, opta por retratar a los paisanos de Sancho Panza, a los agricultores, pastores y artesanos de La Mancha, que seguían realizando sus trabajos, en gran medida, como lo habrían hecho en la época del Quijote.

Si intentamos contextualizar históricamente el documental –*versión 2*, 1934-, inevitablemente tenemos que hacer referencia a que la II República había iniciado en su primera fase profundas reformas que afectaban a aspectos esenciales de la sociedad y la

15 AZORIN, *La ruta de Don Quijote*, Universidad de Castilla La Mancha, 2005.
16 RODRÍGUEZ, F. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Madrid, 1916.
17 Ramón de España al describir este documental, se refiere únicamente a la *versión 2*, silenciando los pasajes de la *versión 3*. DE ESPAÑA, R., *De la Mancha a la pantalla: aventuras cinematográficas del ingenioso hidalgo*, Zacatecas, Barcelona, 2006-2007.

economía españolas. España, a pesar de los avances en la industrialización desde finales del siglo XIX, seguía siendo un país mayoritariamente agrícola, con gravísimos problemas derivados de la abundancia de mano de obra desempleada, bajos salarios y excesiva concentración de la propiedad. Durante el bienio de izquierdas se inició una reforma agraria que pretendía paliar estos problemas mejorando las condiciones laborales en el campo e iniciando un complicado proceso para proporcionar tierras a los campesinos. Desde el triunfo en las elecciones de noviembre de 1933 de los partidos de centro y derecha se paralizaron dichas reformas y el del campo siguió siendo un problema candente y sin resolver, donde continuó la conflictividad sindical[18]. El mundo rural y el campesinado estaban en el centro de muchos debates de la época[19]. Ramón Biadiu decidió realizar su versión del Quijote poniendo el foco precisamente en el mundo rural, haciendo protagonistas a los agricultores, mostrándolos arando los rastrojos resecos, trillando y aventando en la era, midiendo y depositando el grano en los costales y transportándolo en la galera, y apareciendo también –mínimamente en esta versión- detalles de la vida de los pastores que compartían estas mismas tierras y esfuerzos. Otro ámbito rural en el que se detiene Biadiu es el de la artesanía, la fabricación de tinajas de barro. El director adopta un tono entre lírico y descriptivo, apegado a la referencia literaria, pero con una clara ambición etnográfica, y el resultado es un cuadro más idílico que conflictivo, a pesar de su apego a la concreta materialidad de los quehaceres cotidianos. A pesar del supuesto "aliento populista saludablemente republicano"[20], nada hace suponer a la vista de estas imágenes que poco después, en el verano de 1936 se desatarán violentos procesos revolucionarios con la colectivización de las tierras[21]. Precisamente, en el mismo escenario, con los molinos de Campo de Criptana al fondo, donde en el documental aparecen los campesinos midiendo y transportando el grano, en varias fotografías de la guerra civil aparecen campesinos revolucionarios con el puño en alto. Este documental selecciona imágenes de gran plasticidad sobre aspectos exteriores de las tareas agrícolas, presentando a los agricultores en su contexto con gran naturalidad,

18 CASANOVA, J., *República y guerra civil*, Barcelona, Crítica/Marcial Pons, 2007. JULIA, S. (coord.), *República y guerra civil,* tomo XL de la *Historia de España Menéndez Pidal*, Madrid, Espasa, 2004.
19 MALEFAKIS, E., *Reforma agraria y revolución campesina en la España del siglo XX*, Barcelona, Ariel, 1971.
20 ZUNZUNEGUI, S, op. cit., p. 79.
21 ALÍA, F. (coord..), *La guerra civil en Castilla La Mancha, 70 años después*, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008.

pero sin traslucirse que detrás hay una gran tensión social derivada del incumplimiento por la patronal agrícola de las disposiciones laborales que intentaron paliar su explotación durante el bienio de izquierdas[22]. Hay que precisar por tanto el valor documental de estas imágenes, su eficacia indiscutible para visualizar formas de vida del pasado, pero no deberíamos superponerles elementos que conocemos por otras fuentes y sabemos que están en el trasfondo de las mismas, pero que aquí no se muestran explícitamente. Por mucho que sepamos de la gran tensión y conflictividad laboral del campo en esas fechas, estas imágenes, aunque se acercan al mundo del trabajo agrícola, mostrando toda su dignidad, no podemos inferir de las mismas que el director está tomando postura clara, a no ser que consideremos que el mero hecho de poner el foco en ellos, haciéndoles aparecer como verdaderos protagonistas del filme –los campesinos junto a los molinos de Campo de Criptana se muestran en contrapicado, a modo de héroes rústicos-, como si se materializase el artículo primero de la Constitución de 1931 "España es una república democrática de trabajadores de todas clases". Por lo tanto, intentamos no proyectar sobre estas imágenes más connotaciones y contextualizaciones que las estrictamente verosímiles, aunque no hay que perder de vista que el cine es testigo y agente de la historia[23], y este documental indudablemente opta por hacer protagonistas del Quijote a los trabajadores del campo, mostrándolos tal como los encontró en los pueblos de La Mancha en el verano de 1934. Así, el documental, sin entrar a analizar la situación socioeconómica concreta del trabajo agrícola, nos permite visualizar, poner rostro a los protagonistas de tantos debates en el parlamento republicano sobre los temas agrarios, los decretos de laboreo forzoso y de términos municipales, la propia Ley de Reforma Agraria… Aunque hay que tener en cuenta las palabras de Pierre Sorlin cuando dice que un filme no es ni una historia ni una duplicación de la realidad[24] fijada en celulosa sino una puesta en escena social y ello por dos razones, porque el filme constituye ante todo

22 Por ejemplo en El Toboso, dos años antes de rodar en sus campos este documental, el diario El Sol de 10/6/1932 se hace eco de una huelga de segadores en dicho pueblo, a la que se ha puesto fin tras obligar a subir los salarios a 18 pesetas, extrañándose de que el alcalde no convocase a los patronos para tal fin como obligaba la ley en vigor. Tres años después, según recoge el diario Época haciendo una crónica de las Cortes de 2/10/1935, el diputado Bolívar se queja de que tras las políticas del gobierno ahora se pagan salarios exiguos por trabajar de sol a sol de 1,25 pesetas a los hombres y 0,60 a las mujeres.
23 LAGNY, M., *op. cit.*, p. 187 y p. 202.
24 Sorlín matiza a Kracauer por considerar el cine más "verdadero", más inmediato que otra fuente, y a Marc Ferro por considerar el cine más que una copia de la realidad, un revelador de la realidad. En SORLIN, P., *Sociología del cine*, México, FCE, 1985, pp. 42-43.

una selección –algunos objetos, otros no-, y después una redistribución y reorganización de los mismos, con elementos tomados del universo ambiente, la evocación de un conjunto social, pero en lo esencial es una traducción imaginaria de éste.[25] Podríamos decir que este documental es un estudio de geografía humana como se decía entonces[26], una selección de escenarios naturales que muestra diferentes trabajos del mundo rural, desde la agricultura, la ganadería a la artesanía, en realidad "una nueva forma de hacer historia" –en palabras de Marc Ferro[27]. Este documental acabará siendo una de las imágenes que la República española proyecte al mundo en la Exposición Universal de París de 1937[28].

Es necesario que vuelva a referirme a las circunstancias concretas que originaron estas pesquisas –al modo de Ginzburg-, pues se cruzó en medio de una investigación sobre historia y cine otra de historia local sobre la fabricación de tinajas en El Toboso y en ese momento apenas se había publicado nada sobre el tema y yo me encontraba en una fase muy inicial de la misma. Se podrá comprender mi emoción cuando pude ver las imágenes de la *versión 2* en las que se hace referencia a la fabricación de tinajas en El Toboso. Respecto a la artesanía, Biadiu –que en 1937 realizaría el documental *Ollaires de Breda*-, en su búsqueda del anclaje de la obra cervantina con la realidad opta por centrar la visita a El Toboso en la referencia a la fabricación de tinajas. En el capítulo 18 de la II parte de El Quijote, en la casa del Caballero del Verde Gabán, al ver unas tinajas de El Toboso a Don Quijote le recuerdan a Dulcinea. Así que en las escenas de El Toboso –que aparece en los capítulos 8, 9 y 10 de la II parte del Quijote- el director busca esta evocación y hace aparecer una gran tinaja y después a una joven sonriendo con la gran tinaja al fondo, mostrando claramente la comicidad resultante de la referencia cervantina. En la *versión 2* este plano da paso a una alfarería donde se fabrican una especie de tinajas pequeñas. Pudiera parecer que en ese momento todavía había alfarería en El Toboso. Otros investigadores sobre el tema así lo creían, a la vista de estas imágenes, que claramente así parecían mostrarlo. Y aquí es donde llega el momento de enfrentarse a la veracidad de las imágenes, por muy documentales que sean. Según pude constatar en

25 SORLIN, P., *op. cit.*, p. 169.
26 Como se dice al inicio del documental Las Hurdes de Buñuel de 1932.
27 Como recuerda BREU, R. *El documental como estrategia educativa*, Graó, Barcelona, 2010
28 No olvidemos que Luis Buñuel seleccionó este documental, que se proyectó junto con su propio documental *Las Hurdes*.

archivos y en entrevistas a algunos testigos de la época, en 1934 ya no quedaban tinajerías en El Toboso[29]. Además pude comprobar de la misma forma que las imágenes de alfarería que se mostraban pertenecían a Mota del Cuervo, un pueblo próximo a El Toboso. Por lo tanto, el montaje de la *versión 2* no se había preocupado demasiado por la veracidad de los hechos que mostraba, produciendo un mixtificación quizá involuntaria –ya sabemos que en muchos casos la lógica cinematográfica no tiene por qué coincidir con la veracidad histórica-. Hasta hace unos meses no he tenido acceso a la *versión 3* y es aquí donde la voz del narrador nos aclara que ya no se hacen tinajas en El Toboso por lo que se hace necesario ir al pueblo próximo de Mota del Cuervo para conocer esa artesanía, y el director se detiene en mostrar con detalle todo el proceso de elaboración. Desgraciadamente no he conseguido conocer cómo era el montaje inicial de los 30 minutos de la *versión 1*, pero comprobando la precisión con que se detallan aspectos concretos de localización en la versión de 1952, cobran sentido las quejas de la hija del director Marta Biadiu respecto a las deficiencias de la *versión 2* de CIFESA[30]. Por lo tanto, el montaje de CIFESA aparte de otros aspectos, en este caso concreto ofrece una yuxtaposición de imágenes sin ningún respeto por la exactitud con la que habría concebido Biadiu su obra. En la escena de Dulcinea-tinaja de la *versión 3* el director realiza algunos cambios respecto a la versión anterior, como remontar la transición de fotogramas mediante un encadenado[31], fundiendo la imagen de una gran tinaja con el cuerpo joven y delgado de una muchacha, que sintetiza magistralmente el hallazgo paródico cervantino –acentuado al mostrar a la propia Dulcinea riéndose de la ocurrencia-. Biadiu consigue así una de las representaciones más intensas y coherentes del texto cervantino, pero que desafortunadamente no ha tenido continuidad en la iconografía de Dulcinea[32]. El director muestra una vez más su predilección por dotar de materialidad, de plasticidad palpable el mundo cervantino. Cuando muestra El Toboso, Biadiu, a diferencia de Azorín, no se interesa por las fuerzas vivas del pueblo, cervantistas aguerridos, hidalgos trasnochados, sino que muestra a sus pastores y agricultores y a una

29 GÓMEZ, L., *Las tinajas en la historia de El Toboso*, Ingenia, Albacete, 2012.
30 BIADIU ESTER, Mercè y Rosa, *op. cit.*
31 BORDWELL, D. y THOMPSON, K., *El Arte cinematográfico*, Paidós, Barcelona, 2002, p.247.
32 Hay que tener en cuenta que el tamaño de las tinajas de El Toboso en la época de Cervantes era de unas 60 arrobas, mucho menor de la que aparece en la imagen del documental, que debe tener unas 200 arrobas. Por lo tanto, se potencia la comicidad de la escena.

moza transformada en tinaja. Y eso era tomar partido. Biadiu se aleja de los hidalgos y se aproxima a los tipos rústicos y Dulcinea no es ninguna princesa sino que está conectada a la principal artesanía de El Toboso durante siglos. Ramón Biadiu, habiendo realizado una labor previa de documentación, al recorrer *in situ* los escenarios cervantinos pudo conocer detalles de primera mano hablando en cada pueblo que recorría con expertos locales. Quería poner imágenes a la artesanía del barro y buscó el pueblo de Mota de Cuervo, situado a unos 13 kilómetros de El Toboso –como se especifica en la *versión 3*-, donde perduró esta artesanía hasta los años setenta del siglo pasado. En El Toboso está documentada la artesanía del barro desde comienzos del siglo XV y se mantuvo hasta finales del siglo XIX. Durante los siglos XVI y XVII gozó de merecida fama, y Cervantes usó para un fin literario un claro referente real. Pero cuando Biadiu llegó a El Toboso en 1934 ya no quedaba ningún obrador en uso. Por lo tanto, hay que reivindicar la mayor precisión en general y en este caso concreto de la *versión 3*, donde el director intentó solventar los errores y confusiones del montaje impuesto por CIFESA.

Aunque en la *versión 3* generalmente el narrador detalla las localizaciones que se muestran, hay una clara excepción y es en las escenas del batán, donde se omite -aún no he conseguido identificarlo con seguridad-, que nos permite ver con detalle las distintas fases de la producción de los paños. Por supuesto, tampoco se aclara la procedencia de las imágenes de la aldea de Don Quijote ni la de los cabreros[33]. Respecto a la escena de los pastores –*versión 3*- se hace mención al "Pozo de los machos" y aunque no se especifica el lugar de procedencia, es un topónimo conocido de El Toboso, como además confirma la imagen al fondo de la silueta de la alta torre de la iglesia, que aparece en otra secuencia del documental[34].

El cine permite vislumbrar, siguiendo la terminología de la historia social, de las mentalidades y el enfoque sociocultural de la historia del cine, cómo una sociedad se representa a sí misma y se escenifica[35]. Es indudable que la *versión 2,* seleccionada por Luis Buñuel para el Pabellón de España en la Exposición Universal de París de 1937

---

33 Las hijas de Ramón Biadiu recuerdan que su padre les contaba que cuando rodaron la escena con los cabreros, después de compartir con ellos su comida, el director quería pagarles un duro de plata de la época, que sin embargo no querían aceptar. En BIADIU ESTER, Mercè y Rosa*, op cit.,* p. 4.
34 No aparece en la *versión 3* la escena de la quesería, que debió aparecer en la versión 1, según BIADIU ESTER, Mercè y Rosa, *op cit.*, p. 7.
35 LAGNI, M., op. cit. p. 201.

ofrecía una imagen acorde con la II República y al mismo tiempo se convirtió en agente de propaganda de la misma, constituyendo un importante documento cultural[36].

En otro orden de cosas, aún considerando que la *versión 3* -no olvidemos que es la versión que el director consideró como definitiva- ofrece una serie de detalles que la hacen más completa, al mismo tiempo, hay que tener en cuenta que se trata de un montaje realizado en plena dictadura franquista, en 1952. Por lo tanto, si la *versión 2* se produjo en pleno período republicano y es una obra muy representativa de este período, la *versión 3* podríamos decir, sin ánimo de caer en reduccionismos ni maniqueísmos, que cabría circunscribirla en el contexto del franquismo, aunque con evidentes matizaciones. El director –había visto truncada su prometedora carrera creativa tras la guerra, sin embargo estaba desarrollando una productiva carrera como montador de múltiples películas de la época[37]-, que quedó tan insatisfecho de la versión anterior, volvió a montar el documental con el material filmado en 1934, reelaborando meticulosamente el guión –como ponen de manifiesto las distintas anotaciones y versiones conservadas– buscando una mayor difusión y una nueva andadura para el mismo. Es evidente que el director tuvo que hacer una labor de adecuación de su obra, reforzando aún más y explicitando el referente literario, introduciendo las voces de Sancho y Quijote y de un narrador que iba explicando las distintas escenas. En esta versión se incluyen las escenas –que estaban en la *versión 1*- de los cabreros, los pastores, el batán y las tejedoras. El narrador, aunque sin caer excesivamente en la retórica pseudocervantina tan en boga en esa fase del franquismo, adopta un tono que por momentos chirría con el espíritu del montaje de la *versión 2*. Por ejemplo, en una de las secuencias iniciales, cuando aparecen unos campesinos transportando espuertas llenas de basura desde el interior de una casa hasta la calle, el narrador hace un despliegue desafortunado de un lirismo digno de mejor causa –dirá que los campesinos trabajan ¡"sosegadamente"!-, que podríamos denominar lirismo de la lentitud sobre fondo de estiércol. El objetivo prioritario parece ser mostrar una arcadia de tipismo armonioso sin dejar que la realidad lo estropee, por lo que la empatía o la sensibilidad social parecen ausentes o estar embotadas por un empalagoso lirismo bienpensante. Por lo tanto, en gran medida, la fuerza de las imágenes de la *versión 2*, a

36 ALLEN, R. y GOMERY, D., *Teoría y práctica de la historia del cine*, Barcelona, Paidós, 1995 (cap. 7 "Historia social del filme").
37 CAPARRÓS, J. M. y BIADIU, M., *op. cit, pp. 68 y ss.*

pesar de sus inexactitudes, ofrecía un elogio comedido y sin interferencias de la esforzada vida de los campesinos. Ahora, los comentarios en *off*, ofrecen una versión desactivada, reducida a tipismo inerte, incidiendo en el referente literario para restar autonomía a la reivindicación del trabajo de los campesinos[38]. No hay que perder la perspectiva histórica en la que se produjo esta *versión 3*, en pleno franquismo, donde la vida de los campesinos que muestran las imágenes se vio sumida en una miseria sin paliativos y donde fueron aniquilados casi todos los restos de la disidencia sindical agraria[39]. Podríamos decir que esta *versión 3* es un híbrido, que parte de las imágenes iniciales rodadas en 1934 y aunque aparentemente tiene muchas líneas de continuidad, la potenciación de la intermediación literaria que acentúa la *versión 3* la convierte en una obra diferente. En realidad las imágenes de 1934 sirven para representar la vida rural en la España de 1952, pues las formas de vida en el campo permanecían prácticamente inalteradas, si acaso habían empeorado. Es la voz del narrador la que dota de nuevo significado a la *versión 2*. Aunque no podemos caer en simplificaciones y elogiar la *versión 2* sobre la versión 3 o viceversa. Hay que destacar en esta *versión 3* la introducción de las imágenes de los cabreros y los pastores, y sobre todo, las magníficas secuencias en el batán y especialmente las de los contraluces y claroscuros de las tejedoras, de un gran valor etnográfico e histórico, de inevitable recuerdo velazqueño.

Tanto la *versión 2* como la *3* incluyen unas escenas lúdicas de los baños en las lagunas de Ruidera, con el acompañamiento del ritmo de una jota manchega, justo antes del triste final del hidalgo manchego –con una sintética puesta de sol entre los juncos de las lagunas y un fundido en negro en la *versión 2* y con el regreso final a su aldea en la *versión 3*.

Las dos versiones hay que analizarlas en su circunstancia concreta de producción y en su contexto histórico, las dos versiones tienen méritos suficientes para ser utilizadas por la investigación histórica. La *versión 2* ofrece una mayor coherencia cinematográfica y la *versión 3* mayor claridad expositiva. Pero sin evidenciar estas circunstancias su visionado queda amputado, reducido; si no hacemos explicito lo que rodea una

---

38 Ramón Gómez Redondo consideraba en 1974, con motivo de la emisión del documental en TVE, que lo que más había envejecido en el film era, precisamente, "este comentario verbal último". En BIADIU ESTER, Mercè y Rosa, *op. cit.*, doc. 11-2.

39 DE RIQUER, B., *La dictadura de Francio,* Crítica/Marcial Pons, Barcelona, 2010.

producción audiovisual como esta, su génesis y trasfondo, nos perdemos gran parte de su significado. En ambos casos, este documental nos muestra de forma excepcional la vida cotidiana en el campo en las primeras décadas del siglo pasado. Quien quiera poner imágenes y rostro a los campesinos de la II República sobre los que tanto se debatió en el parlamento y que tantos conflictos desencadenaron tiene en la *versión 2* un documento histórico de indudable valor. Y, con las matizaciones apuntadas, la *versión 3* también nos ofrece una imagen del mundo rural del mismo período, así como de la posguerra y el primer franquismo.

Sin lugar a dudas, las herramientas del método histórico, nos permiten conocer en toda su complejidad la génesis y la significación de estas dos versiones sobre la ruta de Don Quijote de Ramón Biadiu.

Todo este recorrido por la historia de un documental nos lleva a concluir que es necesaria la investigación rigurosa de los documentos audiovisuales, utilizando herramientas comunes de la historia y otras específicas de investigación de la historia del cine, pero incidiendo en la necesidad de preguntarse constantemente por la veracidad de las fuentes utilizadas, su análisis interno y su contextualización. Por lo tanto, podríamos decir que la investigación y utilización de las fuentes audiovisuales participan del mismo impulso que lleva que desear conocer nuestro pasado, y que necesitan de parecidas precauciones y métodos de análisis que los documentos escritos. De esta forma habremos conseguido ampliar la utilización de los registros del pasado, ensanchando nuestras posibilidades de conocerlo.